الإيقاع الداخلي وجمالياته في قصيدة "وجبة حب باردة" لأحلام مستغانمي

The internal rhythm and its aesthetics in Ahlam Mosteghanemi's poem "A Cold Love Meal"

سكورة آيت حمو*

جامعة ابن خلدون – تيارت (الجزائر)، aithamousekoura@gmail.com

مخبر الخطاب الحجاجي، أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر

أ.د/ فاطمة شريفي

جامعة ابن خلدون – تيارت (الجزائر)، Cherififatima656@gmail.com

تاريخ الارسال 2021/02/21 تاريخ القبول 2021/10/20 تاريخ النشر2021/12/27

ملخص:

لا تخلو الفنون النثرية والشعرية على السواء من بالإيقاع الداخلي، وهو ما يراهن عليه أصحاب قصيدة النثر، ولكن بعيدا عن الإشكالية الأجناسية حول قصيدة النثر، ما هي تمظهرات ذلك الإيقاع الذي يوصف بأنه داخلي؟ وما أهميته في بنية النص ومعماره؟ وليس غرض البحث إثبات أن قصيدة النثر تتضمن بديلاً آخر يعادل الإيقاع الخارجي الذي ترسخ وطبع الشعرية العربية منذ وقرون، إنما هو تتبع ذلك الإيقاع في قصيدة " وجبة حب باردة" للشاعرة الجزائرية أحلام مستغانمي، حيث نحاول بشيء من الجهد القرائي والإسقاط النظري أن نبين بعضاً من ملامح التواشج بين الإيقاع الداخلي وبين بنيته العامة بمختلف تمظهراتها الفنية والدلالية.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع الداخلي، التوازي، الإيقاع التصويري،إيقاع السرد.

Abstract:

The inner rhythm of the prose poem is betting on him, so what are the manifestations of that inner rhythm? What is its importance in the structure and architecture of the text? The purpose of the research is not to prove that the prose poem includes another alternative equivalent to the external rhythm. Rather, the aim is to follow that rhythm in the poem "A Cold Love Meal" by the Algerian poet Ahlam Mosteghanemi, where we try, with some reading effort and theoretical application, to show some of the features of the interplay between the inner rhythm and Its general structure with its various artistic and semantic phenomena.

Keywords: *Internal rhythm, Parallelism , Rhythm pictorial, Narration rhythm .*

1. مقدمة:

ارتبط الشعر العربي منذ القديم بالوزن والتقفية، وبقي قرونا طويلة على منوال ثابت في أغلب جوانبه مرتكزاً على التفعيلات الوزنية القديمة التي رصدها الفراهيدي حتى أصبحت تنسب إليه.

* المؤلف المرسل

وبرغم التطورات التي مست شعر العربية عبر الزمن في كثير من جوانبه الأساسية، إلا أن الخروج عن أوزان الخليل في الفترة المعاصرة قد آذن بثورة على مفهوم الشعر المتوارث وعلى صرامة الشكل المترسخ منذ قرون طويلة، مع أن النفحات الأولى لتلك الثورة لم تتخل تماما على نوع من الإيقاع المنظم، حيث جرت محاولات لتسييجه بنوع من القوانين الموسيقية في الوزن والقافية، على شاكلة محاولة نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر.

ثم ظهرت قصيدة النثر بعد ذلك أشد راديكالية، فقال روادها بأنهم يسعون إلى كتابة شعرية تسعى إلى تجسيد الشعر المطلق الخالص والبحث عن جوهر الشعر الذي يتحلل من كل قيد خارجي مسبق وخصوصا قيود الإيقاع والموسيقى الخارجية، وراحوا يرددون دعواهم بإمكانية وجود شعر خارج الوزن، وأن الوزن صفة خارجية لا أهمية له في تحديد ماهية الشعر.

ثم تطور أمر أصحاب قصيدة النثر فطرحوا بدائل أخرى بالإشارة والتنظير لوجود ما أسموه الإيقاع الداخلي ولأهميته في بناء عالم قصيدة النثر أو القصيدة التي تنكتب بالنثر.

وقالوا بأن القصيدة الحديثة التي تخلت عن رتابة الإيقاع الخارجي، وعن الاهتمام بوحدة الوزن، والقافية والبحور الخليلية، مفعمة بالإيقاع الداخلي (الإيقاع المعنوي) الناتج عن مظاهر الموسيقى الداخلية مثل: التقديم والتأخير، الحذف والالتفات، والتكرار والتوازي، البياض والسواد،...إلى غير ذلك، مع إمكانية تفجير إيقاعات أخرى، فلكل قصيدة إيقاعها الخاص بها، فالشاعر الحديث أصبح غير مقيد بقواعد ثابتة محكمة لابد عليه أن يوظفها في شعره، و لهذا نجد عناصر الإيقاع الداخلي مختلفة من حيث التحديد من شاعر لآخر و من باحث لآخر، ومن قارئ لآخر، و من هنا سنحاول في هذا المقال استخراج عناصر الإيقاع الداخلي لقصيدة من قصائد أحلام مستغانمي الموسومة بـ:"وجبة حب باردة" بتناول البعد الصوتي فيها (الإيقاع الصوتي)، والبعد التصويري (الإيقاع التصويري الداخلي)، والبعد المرئي(الإيقاع البصري)، و إيقاع السرد.

2. الإيقاع الداخلي الصوتي:

إن قصائد أحلام مستغانمي عملت على التعويض عن الإيقاع الخارجي باعتمادها على الإيقاع الصوتي الداخلي الذي ينشأ في أصله من " أسرار اللغة الصوتية وقيمها الجمالية، ووقوفا على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل معها، وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز، وسرعة وبطء، وتكرار وتوكيد وتنويع في النغم " .

لقد ركّزت أحلام مستغانمي على البعد الصوتي ودوره في إنتاج هذه القصيدة، والذي يقوم على عناصر أهمها: التكرار، وتوزيع أصوات المد، والتوازي، وبهذه العناصر تصنع القصيدة إيقاعا متنوعاً .

1.2. إيقاع التكرار:

يعدّ التكرار أهم عنصر من عناصر الإيقاع، بل هو منبع الإيقاع [1]، فلا إيقاع بلا تكرار، ولا تكرار دون إيقاع، ولعل القاعدة الأولية لمثل هذا التكرار أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام للسياق الذي يرد فيه.

ونظر الكثير من المحدثين إلى التكرار نظرة أكثر شمولية من سابقيهم، ويُعد أحد الأسس التي يبنى عليها النص الشعري، وبهذه النظرة أصبح التكرار مرتبطا بمعناه لا بمعنى آخر، بل لقد اكتسبت من الأهمية ما جعل معنى السياق يقوم في كثير من الأحيان عليها، إنها بهذا التصور عنصر مركزي في بناء النص الشعري بل أكثر من ذلك قد يكون عنوان

القصيدة يتكرر أكثر من مرة في القصيدة، ونجد هذا التكرار يتجسد في قصائد أحلام مستغانمي في قصيدة وجبة باردة و التي تقول فيها:

أخذنا موعدا
في حي نتعرف عليه لأول مرة
جلسنا حول طاولة مستطيلة
لأول مرة...
ألقينا نظرة على قائمة الأطباق
ونظرة على قائمة المشروبات
ودون أن نلقي نظرة على بعضنا
طلبنا بدلا من "الكوكا" شيئا من النسيان
وكطبق أساسي: الكثير من الكذب
وضعنا قليلا من الثلج في كأس حبنا
وضعنا قليلا من التهذيب في كلماتنا
وضعنا جنوننا في جيوبنا
وشوقنا في حقيبة يدنا
لبسنا البدلة التي ليس لها ذكرى
تحدثنا في الأشياء التي لا تعنينا
تحدثنا كثيرا في كل شيء..وفي اللاشيء
تناقشنا في السياسة و الأدب
و في الحرية و الدين
و في الأنظمة العربية
اختلفنا في أمور لا تعنينا
ثم اتفقنا في أمور لا تعنينا
فهل كان مهما أن نتفق على كل شيء
نحن الذين لم نتناقش قبل اليوم في شيء
يوم كان الحب مذهبنا الوحيد المشترك[2]

نلاحظ في هذه القصيدة مجموعة من الألفاظ والحروف والجمل التي تكررت بكميات متباينة و بشكل تراكمي، فمن الألفاظ التي تكررت نجد لفظة "نظرة"، وكان تكرارها على شكل لازمة، و التي تؤكد من خلالها الشاعرة أن العشيقين لم يعد يهتمان ببعضهما فنجد أنهما ألقوا نظرة على كل شيء إلا على بعضهما، إنّ هذا التكرار يؤدي وظيفة دلالية وصوتية وهو بمثابة العنصر الحيوي الذي تبنى عليه القصيدة، فعلاوة على جرسها الإيقاعي فهذا الإلحاح من الشاعر

على تكرارها يوحي بوجود نوع من اللامبالاة بين الحبيبين، فقد مثلت الكلمة المكررة (نظرة) وحدها نقطة ارتكاز، ذلك أن تغير الكلمات التي تدخل مع "نظرة" في تركيب الجملة متحقق في كل مرة ويؤدي إلى معنى.

أما الوظيفة الصوتية التي يؤديها هذا التكرار، هو أنّ هذا التكرار شبيه بالإيقاع الموسيقي، فلفظة "نظرة" تمثل الإيقاع المتكرر كاللازمة في الأغنية، وإذا سقط من تكوينها النصي بهت إيقاعها الداخلي.

وتكمن أهمية التكرار أيضا في زيادة لحمة البنية النصية للقصيدة، حيث تساعد على تماسك النص وترابطه واستقلاليته ونصيته بحسب طرح **"ديبوجراند"**، حيث يكون التكرار مظهراً مهما من مظاهر السبك المعجمي، "ومثل هذا التكرار يعد ضربا من ضروب الإحالة إلى سابق anaphora، ومن ثم يحدث السبك بينهما."[3]

وقد احتوت القصيدة على جملة احتلت مساحة مهمة من تراكمية التكرار في القصيدة وهي جملة "**وضعنا قليلا**"والتي تكررت ثلاث مرات في المقطع الثالث، وهو تكرار متعمد مع تغيير داخلي، ففي نهاية الجملة الشعرية كان هناك تغيير داخلي (داخل الجمل) وهذا التكرار المتعمد بتغيير يساهم في خلق إيقاع داخلي متناسق في القصيدة.

كما نجد كذلك تكرار الشاعرة لجملة "**تحدثنا**" مرتين في المقطع الرابع حتى تبين أنهم تحدثوا في أمور كثيرة إلا الحب، وكذلك جملة "**لأول مرة**" والتي تكررت مرتين، فهذا التكرار التراكمي للألفاظ والجمل في القصيدة له أثر إيقاعي ودلالي ضمن مناخ دلالي وفني متوحد، وبأداء متناسق يُفضي إلى نتائج موحدة لدى المتلقي تصب في ترابطية النص وتفرده بعالمه برغم اتكائه عناصر واقعية ومعاني يمكن وصفها بأنها مشتركة، إذ تكمن أهمية العنصر المكرر بنائياً في كونه اندماجه وتصاعده إلى ما يليه، لذلك تكتسب بعض الصيغ أهمية خاصة إذ يصبح تكرارها ليس مجرد توقيع رتيب، بل هو إمعان في التشكيل التصويري للقصيدة، وإدغام لمستوياتها العديدة."[4]

ويؤدي تكرار الصيغة وظيفته ضمن البنية الفنية والدلالية للنص كلما ارتبط بشكل أمثل بالمستوى الثاني من مستويات الشعر وهو المتصل بميكانيزم التصوير والرمز. كما في المقطع الذي تتكرر فيه لفظة "**تحدثنا**"، حيث أنه بعد تكرارها دلالة على التعداد، ينتقل الخطاب إلى مستوى آخر من الدلالة والإيقاع، فيصير "**تناقشنا**"، ليحيلنا هذا المدلول إلى "**اختلفنا**" و "**اتفقنا**"، ليخفت الإيقاع في مستوى العبارة " **يوم كان الحب مذهبنا الوحيد.**"

يقترن هذا التصاعد الدلالي مع تصاعدي في الإيقاع هو لا شك مختلف عن الإيقاعات الخارجية التي يشكلها جرس اللفظ ورتابة الوزن.

كما نجد في هذه القصيدة مجموعة من الأنساق اللّغوية التي تحمل ملامح صوتية متقاربة، نتيجة انبثاقها عن صيغ لغوية متشابهة تحمل في ثناياها طاقات إيقاعية ومعنوية، متماثلة لأن "المماثلة الوزنية، والمماثلة الإيقاعية تظلان دليلين طبيعيين على مماثلة معنوية"[5]، حيث أفاضت الشاعرة من هذا النوع من التكرار النسقي والذي حقق بهذه الصيغ (جنوننا، جيوبنا) إيقاعا موسيقيا متوازيا لانتمائها إلى صيغة دلالية واحدة، وكذلك (لبسنا، تحدثنا، تناقشنا، تخالفنا) التي جاءت كلها على صيغة (فعلنا)، وتحمل هذه الصيغ بين ثناياها عنصر الحركة الذي كان بين الحبيبين، ولكن في أمور غير مهمة بالنسبة لهما، أمور ليس لها علاقة بمسألة الحب الغامضة التي كانت بينهما، وهذا كثف الدلالة، وعمق المعنى، وساعد بنية التكرار النسقي على تقديم تماثل وزني حقق تناغما موسيقيا متوازنا للجمل الشعرية المتكررة.

1.2. التوازي:

يعتبر التوازي من أبرز الملامح الإيقاعية الداخلية في النص، وعدّ بعض النقاد أنّ "بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر"6، ولقد تحدث جاكسون عن التوازي وأكدّ أنه من أكثر العناصر المهمة في العمل الفني "هو عنصر هام قد يحتل المنزلة الأولى بالنسبة للنص الأدبي"7، وهو عبارة عن تكرار ظاهرة صوتية قائمة في الأساس على التضاد أو التناقض والمشابهة، أو ذلك التماثل والتعادل بين المباني والمعاني في سطور النص الشعري، ومع أنه يوجد بشكل واضح في الشعر فينشأ بين مقطع شعري وآخر، أو بيت شعري وآخر، إلا أنه أيضاً ظاهرة فنية وأسلوبية يختص بها أيضا ما يسمى بالنثر الفني.

فمثلا عندما يلقي المتكلم جملة ما ويتبعها بجملة أخرى، متصلة بها أو مترتبة عنها بالتضاد أو التماثل المعنوي، وحتى مشابهة لها في المبنى النحوي ينشأ عن ذلك ما يسمى بالتوازي.

وقد حاول جاكبسون أن يفرق بين التوازي في الشعر والتوازي في النثر، فيرى أنّ "التوازي في الشعر هو الذي يفرض بنية التوازي، بنية تطريزية في البيت في عمومه الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية، وتوزيعا متوازيا، ويحظى الصوت هنا حتما بالأسبقية على الدلالة وعلى العكس من ذلك، نجد في النثر أن الوحدات الدلالية ذات الطاقة المختلفة هي تنظم بالأساس البنيات المتوازية وفي هذه الحالة يؤثر توازي الوحدات المترابطة على أساس التشابه أو التباين بشكل فعال في بناء الحبكة وعلى تخصيص ذوات الفعل ومواضيعه، وعلى انسياب النغمات السردية."[8]

والتوازي أيضاً يعتبر من معايير السبك النحوي والذي بدوره يمثل لبنة من لبنات الترابط النصي وتحقيق نصية النص بحسب منهج اللسانيات النصية.

ومن الأمثلة التي توضح أن التوازي ظاهرة مهمة من ظواهر الإيقاع الداخلي أنه لا يتأثر في كثير من الأحيان بالترجمة والنقل من لغة إلى أخرى، ونسوق هذا المثال مصداقا لهاته الفكرة، وهو نص في العهد الجديد (التوراة) منسوب إلى السيد المسيح عليه السلام حيث يقول:

"اسألوا تعطوا

اطلبوا تجدوا

اقرعوا يفتح لكم

لأن من يسأل يأخذ، ومن يطلب يجد، ومن يقرع يفتح له الباب."[9]

ونلمس هنا بشكل واضح تردد الإيقاع بشكل واضح مع انعدام الوزن والقافية، وبرغم نقل النص من لغة أخرى إلى اللغة العربية، وقد تأتى هذا الإيقاع، بفعل التعادل في المعاني مقابلة أو استطراداً، وبالخصوص بسبب التعادل في البنى النحوية لتلك الجمل، والتوازي يختلف عن التكرار، "لكون التكرار يعتمد على التماثل فقط، ومن هنا فإن التوازي أعم من التكرار، وهو ظاهرة خاصة ضمن ظاهرة التوازي."[10]

وبناءا على هذا فإن قصيدة أحلام مستغانمي استثمرت تقنية النثر في صناعة الإيقاع الداخلي وكان التوازي النثري القائم على الوحدات الدلالية "التشابه والمجاورة والتضاد" أكثر عنصر خدم قصيدتها، وهذا ما نجده واضحا في القصيدة

"وجبة حب باردة" ،حيث يظهر التوازي بداية من عنوان القصيدة "وجبة حب باردة" فهناك نوع من التضاد و التناقض في عنوان القصيدة، فالمعروف أن يكون في الحب الدفء والحميمية ، ليس البرودة و الفتور، و بهذا تحاول الشاعرة أن تصف لنا حاضر هذا الحب الذي يتميز بالبرودة بعدما كان في الماضي يتميز بالدفء ، كما يظهر التوازي في كثير من أسطر القصيدة منها في قولها:

تحدثنا كثيرا في كل شيء، و في اللاشيء

فهناك نوع من التضاد المعنوي في هذه الجملة (كل شيء، اللاشيء) كذلك في قولها:

اتفقنا في أمور لا تعنينا

اختلفنا في أمور لا تعنينا

و كذلك في قولها:

كذبنا على بعضنا بصدق مدهش

وكنا صادقين لأقصى حدود الكذب

(اتفقنا/اختلفنا ،كذب/صدق،..)

فهذا التناقض الدلالي في القصيدة هو بمثابة المنبه الإيقاعي الناتج عن كسر التوقع، كما نجد هناك توازي بين الجملتين السابقتين (اتفقنا.../اختلفنا...)، هناك أيضا توازي وتشابه بين الجملتين:

تنسى أن تسألني ماذا تكتب

أنسى أن أسألك ماذا تقرأ

فالصيغتان متوازيتان وتؤديان دورا متقاربا، ونجد أن القصيدة تحمل في سطورها عناصر كثيفة من التوازي بمختلف أشكاله، ومجمل القول أن التوازي بجميع صوره يقوم بوظيفة جمالية كالتي تقوم بها القافية، سواء في تجانسه الصوتي أو التركيبي، وهو خاصية جوهرية في الشعر، ومن ثم فهو عامل من عوامل التأثير الجمالي والإيقاعي في نفس المتلقي، وقد استغلته الشاعرة إلى أقصى حد، وابتكرت لنفسها أساليب جديدة للتوازي كان لها حضورها الإيقاعي و الإيحائي المميز في فضاء القصيدة.

2. الإيقاع التصويري الداخلي:

لقد اتسع نطاق الصورة الشعرية في مفهوم الشعر المعاصر ليتجاوز المحسوس إلى الذهني لأنّ: "الشاعر يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها لا يقصد أن يُمثل لها صورة لحس معين من المحسوسات الحقيقية إنه يقصد بها تصوير ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية."[11]

إنّ هذا التجاوز في الصورة الشعرية نابع في أساسه من عدّة عناصر من بينها الارتباط بالتجربة الشعرية وبخلق علاقات جديدة بين الأشياء، فالشاعر لم يعد يقف على ظاهر الأشياء بل "الشاعر تندمج فيه الذات بالموضوع فيدرك العلاقة الكامنة بين الأشياء وتقديمها بواسطة الصور ..."[12]، ولذلك يُشترط أن يكون هناك اتحاد بين الذات المعبرة والموضوع المعبر عنه؛ حتى يعبر الشاعر بدقة عن أحاسيسه وانفعالاته، وبهذا يكتسب الشعر صفة الخلود، لأنه حرك

المشاعر والأحاسيس أولا، وأقنع العقل بالتالي، "ولم يقتصر على فترة زمنية بالذات، بل صار صالحا لكل الأزمان، وكلما قرأه أحس أن الشعر يخاطب عواطفه ويتحدث عن مشاعره وأحاسيسه، نجد هذا في قصائد كثير من الشعراء"[13].

ففي الشعر الحداثي لم يعد وجه الشبه بين طرفي الصورة منطقيا أو واضحا، لوم تعد هناك مناسبة بين المستعار منه والمستعار إليه، لوم نعد نبحث عن علاقات الوحدة أو الانسجام الظاهرة أو التقارب، وبهذا فإنّ الصورة الشعرية تنضج وتصبح أكثر فعالية بارتباطها بملكة الخيال الذي يعمل على إحداث انسجام بين العلاقات التي ترسمها الصورة وبين ما يحدث من تفاعل وتأثر وجداني من لدن المتلقيّ، وهذا ما يجعل الصورة "تخرج إلى الضوء معقدة ومركبة تحمل معها سياقا من الخيال والشعور والفكر ليس هو السياق الحسي."[14]

فاللغة والصورة والإيقاع نتيجة لرؤية خاصة للأشياء، ومالعلاقات اللغوية والإيقاع والصورة إلا تجسيد لهذه العلاقة ذاتها، ويميز أدونيس بين الرؤية والرؤيا فيقول:" والفرق بين رؤية الشيء بعين الحس ورؤيته بعين القلب هو أن الرائي بالرؤية الأولى إذا نظر إلى الشيء الخارجي يراه ثابتاً على صورة واحدة لاتتغير، أما الرؤيا بالرؤية الثانية فإذا نظر إليه يراه لايستقر على حال وإنما يتغير مظهره وإن بقي جوهره ثابتاً"[(15)].

ومن هنا فقد صنعت أحلام مستغانمي مشهداً وفق رؤيا متفردة ذاتيا، وإن كان يمتح من جوانب الواقع التي يعرفها الجميع، فالمطعم والنادل والطاولة والمشجب وقائمة الوجبات وكذا ما يلزم الوجبة من مذاقات، كلها من الواقع المعروف بل من الواقع المبتذل، غير أن الشاعرة استطاعت أن تصنع من هذا الابتذال كثافة شعرية وطاقة من الإيحاءات والإشارات عن طريق الصور الاستعارية بين المحسوسات والمعنويات، وفي تناسق فني مثير، "وقد يبتدع الشاعر صورته أو يقتبسها ثم يبني على تفاصيلها خواطره العاطفية."[16]

وهذا ما نجده ممثلا في قصيدتها "وجبة حب باردة"، حيث نجد عفوية هذه الصور وتلقائيتها المدهشة التي تصنع لها إيقاعا شعريا من نمط خاص، والذي كان من العنوان"وجبة حب باردة"إلى نهاية القصيدة"حان لهذا القلب أن ينسحب"، فالعنوان باعتباره عتبة نصية من خلالها يتعين النص ويتحدد الموضوع ويجذب المتلقي، فبه يمكن أن نلج إلى أغوار النص بغية استنطاقها وتأويلها، فعنوان قصيدة أحلام مستغانمي لم يكن عاديا، بل وضعت عنوانا مجازيا محملا بالعديد من المعاني وهذا لجذب المتلقي ومحاولة استفزازه، فالمتلقي اعتاد أن يكون الحب دافئا حميميا، فلم هو بارد هذه المرة؟و كيف يمكن للحب أن يكون باردا، ويكون على شكل وجبة؟..، وكل هذه الاستفسارات التي يطرحها المتلقي تزول بتوغله في ثنايا النص، ومن هنا يصبح المتلقي مشاركا في صنع الدلالة، أما إذا توغلنا في القصيدة فنجد النص كثيفا بالصور الشعرية، فمن صور الفتور والإهمال المتبادل واللامبالاة، إلى إثبات الذات، الفراق...، فالنص كله صورة كلية أو مشهد فني يرتكز على عناصر واقعية، ومن هنا يتميز هذا النص باتكائه على الجانب الواقعي، وتتركب فيه العناصر الواقعية بطريقة فنية هي أقرب إلى استعارة كبرى.

ويمكننا أن نجرد مجموعة من العناصر المجازية والاستعارية الجزئية التي تكون الصورة التمهيدية أو المشهد التمهيدي، حيث تعمد إلى تشييء المعنويات، ومبادلة أدوارها مع المحسوسات، مع المزاوجة بينها في ثنائيات لتتعزز تلك الاستعارات وتشكل نوعا من الإيقاع المشهدي أو الرمزي يضفي جمالية على النص بما يكتنفه من تكثيف الرمز والإيحاء لدى المتلقي،

ويزيد من تماسك القصيدة وتوحيد المشهد بجعل العناصر الواقعية والمحسوسة والمعنوية كلها في بؤرة طاولة في المطعم، أو لقاء على طاولة في مطعم.

وقد حاولت الشاعرة استخدام أكثر الوسائل قدرة على التكثيف اللّغوي من أجل إيصال هذه الفكرة إيصالا شعريا، ومن ثم إنشاء إيقاع يقوم على موسقة الفكرة عبر الصور الشعرية التي رسمتها الشاعرة في هذه القصيدةّ، والتي تظهر من خلال خلق الشاعرة في فضاء النص عالما من البرودة والفتور واللامبالاة وغير ذلك، ومن خلال التشبيهات التصويرية وهي تتألق في النص ببساطة وشاعرية تتحدد باستخدام حروف التشبيه: كانت وجبة الحب باردة مثل حسائنا/مالحة كمذاق طعمنا/...،و من خلال الاستعارات التصويرية في قولها: [طلبنا بدلا من الكوكا شيئا من النسيان/ طبق أساسي:الكثير من الكذب، [وضعنا جنوننا في جيوبنا / شوقنا في حقيبة يدنا]، [لبسنا البدلة التي ليس لها ذكرى/ علقنا الماضي مع المعطف]...، هي صور شعرية تعتمد على الاستعارة أضفت على القصيدة جمالية وإيقاعا متناسقا و متناغما.

وما يمكن أن يقال عن الإيقاع التصويري في هذه القصيدة هو أنه إيقاع يقوم على عدة خصائص أبرزها:

-يقوم على التكثيف المشبع بالإيحاءات المفتوحة على أكثر قدر من القراءات والإشاعات.

-يقوم الإيقاع فيها على خلخلة المسافة المتوقعة لدى المتلقي

-تتضافر الصور الشعرية فيها تضافر تموجيا دلاليا مشروطا ببنية المخيال الشعري عند الشاعر وعند المتلقي.

-تخرج هذه القصيدة من مستوى لغة التضاد الذي يكرس المطابقة ولا يخلق المفارقة الحية إلى مستوى تفاعل التضاد وجدليته الخالقين للمدهش والآسر صورة ولغة وبلاغة.

-إيجاد بلاغة جديدة لا تعتمد التشبيه والمحاكاة والاستعارة المنقوعة في مياه المستعار منه، هي بلاغة الصورة والموقف واللحظة النفسية.

ومن هذه الخصائص التي اعتمدتها الشاعرة استطاعت أن تخلق إيقاعا تصويريا هو أقرب من إيقاع الرؤيا الجمالية وإيقاع الدهشة والتفاعل.

1.3. الإيقاع الداخلي المرئي "البصري":

مع حركة الحداثة أصبحت للشعرية العربية فضاءا هائلًا، يستطيع الشاعر أن يجرب فيه المدى الذي يمكن أن تحلق به أجنحته الإبداعية، وأن يُعبر عن أدق مشاعر الذات وينقل إحساسه وتجاربه الشعرية والفنية، ومن ذلك أن أصبحت العين شريكا في تحديد قراءة النصوص، وغيرت من مفهوم الكتابة، فهي "تحتوي على عناصر جديدة لا يمكن فهمها ومعرفتها، إلّا عن طريق الرؤية المباشرة بالعين المجردة... يفهمها القارئ لا السامع، وفي هذه الحالة يتحول مجرى الكتابة إلى العين لا الأذن"[17]، مما يعطي القصيدة قدرتها على التنوع أكثر من اللحن، بما يُشكله من قلق بشأن توظيف علامات الترقيم مثلا، والتي أصبحت تقتضيها الكتابة الشعرية الحديثة.

والقصيدة المعاصرة اتخذت من "الرؤية البصرية "وسيلة أساسية في صناعة الإيقاع الداخلي، بدلًا من الجرس السمعي الذي كانت تقوم عليه القصيدة من قبل، ويرى عزالدين المناصرة: "أنّ ما وصلت إليه تقنية كتابة الشعر لا تذهب إلى مدى تحديد الإيقاع في الشعر بالصوتي فقط، ربما هذا المفهوم كان مسيطرا يوم كان الشعر شفاهيا في إبداعه... وأما وقد

انضمت لعبة العين بشكل أساسي إلى وسيلة التلقي والإبداع وصار الشعر يُكتب ويُقرأ فإن من الحتم –وفق مفهوم الكتابة والقراءة وآلياتها وأبعادها– أن يتمدد الإيقاع ليستوعب غير الصوتي بما هو مدرك بالحس والذوق والذهن."[18]

وبذلك فإنّ الإيقاع الداخلي المرئي يعتمد بالدرجة الأولى على الجانب التشكيلي "الكتابة" أو ما يسمى بالفضاء الطباعي، وفي هذا يقول عبد القادر الغزالي: "الفضاء الطباعي من الصفحة دال من الدوال البانية للإيقاع في القصيدة، فشكل الكتابة، وطريقة إعداد الصفحة هي العلامة البارزة التي يمكن بواسطتها الفصل في المسألة الإشكالية الخاصة بتعريف البيت الشعري."[19]

ومن أبرز العناصر التي يقوم عليها هذا التشكيل المرئي البصري، نجد: علامات الترقيم، البياض والسواد، الهندسة الفضائية، وهذا لأنّ أجزاء القصيدة الحديثة"تتشكل جميعا من تفاصل اللغة القائمة بين البياض والسواد، فطالما أنّ المساحة المكانية للكتابة غير محددة بإطار مسبق كما هو الحال في القصيدة العمومية، فالشاعر الحرية المطلقة في اختيار حجم البياض والسواد في القصيدة."[20]

ومن هنا سنحاول استجلاء جوانب من الإيقاع الداخلي المرئي البصري لقصيدة وجبة حب باردة والتي سنرصد من خلالها البياض و السواد فيها وعلامات الترقيم،و ما تنتجه هذه العناصر من إيقاع داخلي.

2.3. إيقاع البياض والسواد:

يمثل الإيقاع ظاهرة صوتية شمولية لا تتحدد بالأصوات فقط بشكلها المجرد بل تشمل كل ما يحيط بها، وما يحيل عليها من عناصر مكملة، "فالصوتُ لا تُعرفُ خواصه، ولا يعرف شكله إلّا من خلال الصمت المحيط به، الذي يسهم أيضا بقدر أو بآخر في تشكيل الإيقاع."[21]، فالإيقاع إذن "تردد ظاهرة صوتية –بما في ذلك الصمت– على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة".[22]، والصمت والصوت يتحددان على المستوى الكتابي للقصيدة بالسواد رمز "الصوت" والبياض" رمز "الصمت"، إذ إنّ للبياض في القصيدة أهمية لافتة للنظر، فالنظم يقتضيه باعتباره صمتا يحيط بالقصيدة.[23]

والقصيدة المعاصرة وفي محاولتها التملص من الشكل الكتابي المتوارث، تميزت بأنواع مختلفة من الوقفات التي تحدد حجم السواد والبياض فيها، حيث يقوم "بشكل أساسي على العنصر التشكيلي للمكان الذي يحتله السواد، متخليا في ذلك عن مساحة معينة للبياض، ويعد في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة للقارئ."[24]

ومن هنا تظهر لنا أهمية هذه العناصر التي تتجسد عبر الجانب البصري للقصيدة الشعرية، أما الشاعر فإنّه يواجه بهذا التركيب اللامتناهي ذهنية المتلقي ليُحدث خلخلة ويدفع بهذا الاطمئنان نحو الشك والدخول في متاهة القلق وذلك دون مرجعية أو منطق يتعقب حضورها وتوزعها بين الروابط والجمل والمقاطع الشعرية بالدمج مع سيولة السواد وتداخله بجميع علاماته، ولهذا نجد أنه هناك تلاعب بين البياض والسواد، فكان للشاعر الحرية المطلقة في اختيار حجم السواد والبياض لقصيدته.

وقد تجسد هذا التنوع بين السواد والبياض في قصيدة وجبة حب باردة التي راوحت تارة بين مساحة من السواد "الكتابة"، وتوزعت في الوقت ذاته على البياض، لترسم بذلك إيقاعا داخليا متناسقا وحرا في ذات الوقت ، و يمكن أن يتضح لنا هذا أكثر من خلال الجدول الآتي:

أخذنا	موعدا		عليه	لأول	مرة	
في	حي	نتعرف	مستطيلة			
جلس	حول	طاولة		الأطباق		
نا	مرة		قائمة			
لأول	نظرة	على	المشروبات	على	بعض	
ألقينا	على	قائمة	نظرة	شيئا	نا	النسيان
ونظرة	أن	نلقي	"الكوكا"	الكذب	من	
ودون	بدلا	من	من	في	كأس	حبنا
طلبنا	أساسي	الكثير	الثلج			
وكط	قليلا	من	جيوبنا			
بق	جنوننا	في				
وضعنا						
وضعنا						

المتأمل لهذا الجدول يلاحظ مدى تفاوت الوحدات اللّغوية من سطر لآخر، فحين نرى السطر الأول يحتوي على وحدتين، في حين يحتوي السطر الثاني على ست وحدات، ثم يعود ليتضاءل في الثالث والرابع ليشمل أربع وحدات ثم وحدتين، وتتكثف الوحدات مرة أخرى في المقاطع التي تليه لتشمل ست وحدات ثم سبعا في السطر الثامن و العاشر، ويعود ليتضاءل مرة أخرى في السطر الأخير من هذا المقطع ليشمل أربع وحدات، وهكذا...، وهذا ما يجعل مساحة توزيع البياض والسواد "الكتابة" تتفاوت في هذه القصيدة؛ أي أنّ البياض والسواد يتعانقان لرسم إيقاع يتشابك فيه إيقاع البياض "الصمت"وإيقاع السواد "الصوت"، ويمكن القول أنّ الإيقاع الداخلي بهذا الشكل يقصر ثم يعود مرة أخرى، ويطول، ولقد أدى هذا التمازج بين البياض والسواد دورا في رسم هذا الإيقاع، ومن هنا يمكننا اعتبار البياض "الصمت" والسواد "الكتابة" من أهم العناصر الخالقة للجمالية في القصيدة، وبالتالي من أبرز العناصر الخالقة للإيقاع الداخلي.

3.3. إيقاع علامات الترقيم:

تكون المزاوجة التامة بين الشكل والمعنى عبر الاهتمام بعلامات الترقيم، باعتبار أن له علاقة متينة بتسجيل النبرات الصوتية من خلال البياض الذي يقوم بشكل أساسي على العنصر التشكيلي للمكان، الذي يحتله السواد- ويعد في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة.[25]، ومن هنا تظهر لنا أهمية علامات الترقيم التي تتجسد عبر الجانب البصري للقصيدة الشعرية مما يجعله فعالا وفق نبر معين.

ولقد أدت علامات الترقيم من نقاط الحذف، وعلامات الانفعال، والمزدوجتين وعلامات أخرى في قصيدة "وجبة حب باردة" دورا بارزا في خلق إيقاع داخلي جديد ومختلف.

كما تندرج علامات الترقيم ضمن الخطابات البصرية، وهي علامات صامتة تتخذ لها موقعا بصريا ودلالة رمزية، كما أنّ "لا أثر لها في سلسلة الكلام أثناء القراءة، لكن يبرز أثرها بوصفها علامات ضابطة للنبر."[26] "وهي تشكل دوالا بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى وإنتاج الدلالة."[27]

هذه العلامات البصرية هي العنصر الحاسم في تلقي العلامات النصية الأخرى المتعلقة بمضامين النص الشعري، مما يكسبها أهمية بالغة على المستويين الأدبي والنقدي، فوظيفة علامات الترقيم في النص الشعري لا يكون إدراكها إلا بكيفية حضورها فيه، وهذا ما يمنحها إيقاعا داخليا خاصا بها.

وهذا ما نجده متجسدا في قصيدة أحلام مستغانمي، حيث أدت فيها علامات الترقيم المختلفة دورا بارزا في خلق إيقاع داخلي جديد ومغاير، وذلك أنّ علامات الترقيم من أبرز العناصر التي حاول الشاعر المعاصر التركيز عليها، فهي: "شاهدة على أننا نتكلم شيء آخر غير الكلمات برؤيتنا وبيدنا وجسدنا كله".[28]

والملاحظ في هذه القصيدة"وجبة حب باردة" أن أحلام مستغانمي تخلت كليا عن بعض علامات الترقيم منها الفواصل و نقطة الوقف، إلا أنها أكثرت من نقاط الحذف في كثير من الأسطر الشعرية، و التي تكررت أكثر من خمس عشرة مرة، وهي التي تسمح للقارئ بالتوقف قليلا ومحاولة بناء المعنى المسكوت عنه والذي عوضه الشاعر بنقاط الحذف، و الذي يظهر في قولها:**أول مرة...**

فهل عجب...أن يمر الحب دون أن يتعرف علينا !

تحدثنا كثيرا في كل شيء...وفي اللاشيء

فهل عجب ألا يبقى مما قلناه..شيء.. !

لم نعد واحد..صرنا اثنين

فهذه الفراغات التي تتخلل النص الشعري تُحفز عملية التخييل لدى القارئ، وتدعوه لسد الفجوات الدلالية والمشاركة في صنع الدلالة، حيث يسعى إلى خلق نوع من التنسيق بين أبعاد النص المفتوح بفعل الفراغات، إنّه يصل في عملية تنسيقية بين المنظورات المعقدة في النص.

وإنّ ملء القارئ للفراغات يتم انطلاقا من رفضه للنماذج والأفكار المعروضة في النص، حيث يسهم توالد نقاط الحذف في هذه الأسطر الشعرية إلى تشتيت المساحة البصرية، مما يؤول نحو عدم الاستقرار وخلق التوتر لدى متلقي البياض ذلك أنّه سيتموقع أمام أفق النص وأفق انتظارا ته، فتجربة القراءة في هذه الحالة ليست سهلة إنها المغامرة،وهكذا عوضت الشاعرة بالنقاط المتتابعة عما تريد قوله،وهذا ما جعل النص أبلغ وأجمل وأكثر تأثيرا.

كما نجد أن أحلام مستغانمي وظفت أيضا بعض من علامات الانفعال "التعجب والاستفهام" وذلك في قولها:

فهل عجب أن يمر الحب..دون أن يتعرف علينا !

فهل عجب ألا يبقى مما قلناه..شيء.. !

تقول أنك تنام كثيرا

لا أسألك: لماذا؟

حان لهذا القلب أن ينسحب!

الملاحظ في هذه القصيدة تنوع الإيقاع الداخلي، وذلك بتنويع علامات الترقيم المستخدمة في تشكيل بنية القصيدة اللغوية، فالاستفهام، والتعجب، الإثبات، النفي والحوار المتقطع ،النقاط المتتابعة كلها تعمل على إظهار تنويعات إيقاعية، فالشاعرة بتوظيفها لهذه العلامات"الاستفهام،التعجب،النفي الإثبات" وكأنّها تتوخى مضاعفة قلق ودهشة المتلقي، وهذه الحركة التضعيفية تعكس أولا القلق الذي يسكن الشاعرة والذي تطمح إلى تصديره للقارئ بغرض خلق فعل المشاركة والتوحد بنيها وبين القارئ.

وبهذا فإن تنظيم الدلالة لا يتوقف على الصوت فقط، فالصوت مرتبط بالإلقاء وفعاليتة الجمالية يحدّدها إطار المشافهة، أما الكتابة فسبيل تواصلها مع المتلقي لا يمكن أن يتحقق في غياب النص المكتوب، وفي غياب نبره البصري الذي يتحدد بوصفه "منبها أسلوبيا أو خطيا بصريا يتم عبره التأكيد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية أو خطية، ومن هذا المنظور فإن دوره يقارب الدور الذي يلعبه النبر في الإنجاز الصوتي للنص."[29]، فبياض الصفحة وامتلائها وبروز الخط وعلامات الترقيم هي دوال يعلن كل منها خطابه داخل النص، ويجب أن يتم إدراكها بوصفها إيقاعات لذوات متحاورة يحاول كل منها تبرير غيرته عن الآخر.

5. إيقاع السرد:

لقد قامت الشاعرة أحلام مستغانمي بكسر الحدود الموضوعية بين الشعر والنثر، فلجأت إلى فنون أخرى في بناء نصها الشعري، فأفادت من تلك الفنون واكتسبت شيئا من تقنياتها ووظفتها بما ينسجم مع الطبيعة الشعرية للقصيدة، وأول الفنون التي أخذت منها الشاعرة هي القصة وما فيها من تقنيات في القص والسرد والحكي والحوار، وكان السرد والحوار من أكثر التقنيات حضورا في هذه القصيدة، وذلك لما له من أثر واضح في تنوع إيقاع القصيدة، "فالسرد فرض إيقاعه المحدد، مثلما فرض الحوار إيقاعه المحدد أيضا، وهناك افتراض شائع يقول: إنّ إيقاع أسلوب السرد ووصفه الأمكنة لابد أن يكون أكثر ميلًا إلى الهدوء والبطء من إيقاع أسلوب المحادثة أو الحوار الذي يميل إلى السرعة في الإيقاع لكونه يقوم على عنصر الحديث الذي يحمل أسئلة وإجابات..."[30]، كما أنّ البعد الدلالي الذي يخلقه السرد يلعب دورا هاما في فعل الكتابة وهذا لأنّ "العناصر الدلالية وحدها تكفي لخلق الجمال المطلوب"[31]

وفي هذه القصيدة يظهر جليا استثمار الشاعرة لتقنيات السرد، من تحديد للمكان والزمان والأحداث والشخصيات، وغيرها، حيث تبدو عند قراءتها وكأنها قصة تحكي وتصف حدثا ما، فبالنسبة للتحديد المكاني فنجد أنه هناك إشارات في المقطع الأول توحي بأنّ الشاعرة وحبيبها موجودان في مطعم فاخر والموجود هو بدوره في حي يتعرفان عليه لأول مرة:

أخذنا موعدا

في حي نتعرف عليه لأول مرة

جلسنا حول طاولة مستطيلة

لأول مرة..

ألقينا نظرة على قائمة الأطباق

و نظرة على قائمة المشروبات

أما الزمان فتحيل إليه اللفظة "وجبة" و التي تحيلنا على موعد الأكل ، والذي كان وقت العشاء و الذي يظهر في قولها:

كان الحب غائبا عن عشائنا الأخير

وفيما يخص للشخصيات فالشخصية المحورية في هذا النص هي شخصية الرّاوي (السارد)، وهي شخصية رئيسية، لأن لها دورا كبيرا في توجيه حركة السرد، والذي تفصح عنه الكثير من الألفاظ في القصيدة (أفهم، أحدثك، لا أسألك، أقول...)، و تبدو شخصية قوية، خبرت الحياة جيدا عبر تجاربها الكثيرة، فهي لم تتراجع عن قرارها بالانفصال عمّن تحب رغم وقوفها أمامه وجها لوجه، ولم تسمح لنفسها بأن تودعه وهي تعلم أنه آخر موعد يجمعها به، وهذا ما يظهر جليا في آخر النص:

أيها الحب ... كثيرا علينا كل هذا الكذب

ارفع طاولتك سيدي

حان لهذا القلب أن ينسحب

كما تبرز في النص بعض الملامح الدالة على ثقافة هذه الشخصية وامتلاكها جانبا من مختلف مجالات المعرفة وذلك من خلال حديثها عن السياسة، الدين ، الحرية، الأدب، الأنظمة العربية .... و غير ذلك ، و يظهر ذلك في :

تناقشنا في السياسة و الأدب

و في الحرية و الدين

و في الأنظمة العربية

اختلفنا في أمور لا تعنينا...

وأما الشخصية الثانية فكانت الحبيب، و لم يكن هو الآخر أقل شأنا منها ، بل ناظرها في الكثير من السمات والخصائص، وهناك شخصية أخرى تمثل في الحب الذي أسندت له دور النادل أو الجرسون، تقول:

كان الحب غائبا عن عشائنا الأخير

ناب عنه الكذب

تحول إلى "نادل" و"جرسون"

يلبي طلباتنا على عجل

فالحب الذي يفترض أن يكون ضيف شرف في هذا اللقاء ويحتفي به العاشقان، أصبح دوره هامشيا، مجرد نادل يأتي إليهما من فترة إلى أخرى يلبي طلباتهما على عجل.

كما يعتبر الوصف أحد الأساليب لتشكيل البنية السردية للقصيدة المعاصرة[32]، وقد تمكنت الشاعرة من استغلاله دون إفراط قد يؤدي إلى إضعاف البناء الفني، فالصفات التي وظفها الشاعر تخلق في بنية هذه المقاطع القائمة على الأفعال السردية "أخذنا ،جلسنا، ألقينا، وضعنا ،لبسنا، علقنا، تحدثنا، تناقشنا،كذبنا، أصبحنا، أنسى،كان،..." إيقاعا متسارعا حيث أخذت منحى تصاعدي تسارعت فيه الأحداث من اجتماعهما في مطعم فاخر، الصمت الرهيب الذي ساد بينهما في بداية اللقاء والذي يتوقع في القارئ أن يسقط جدار الكبرياء ويعود فيه العشيقان إلى بعضهما، ثم ينكسر أفق القارئ في حديثهما عن أشياء عامة لا علاقة لها بعلاقتهما، اختلافهما في كثير من القضايا، إثبات الذات، مغادرة

المكان، و إصرار كل واحد منهما على نسيان الآخر، وكأن بالعشيقان يريدان إنهاء العلاقة وفض هذا الموعد بسرعة ويظهر ذلك في قولها:

كان الحب غائبا عن عشائنا الأخير

ناب عه الكذب

تحول إلى "نادل"و"جرسون"

يلبي طلباتنا على عجل

لكي نغادر المكان

فلم البقاء...

أيها الحب..كثير علينا كل هذا الكذب

ارفع طاولتك سيدي

حان لهذا القلب أن ينسحب.. !

إنّ مجموع هذه الأسطر ترسم لنا مشهدا في حركة متتابعة من الأحداث، أحداث الفتور واللامبالاة، والإهمال المتبادل ، الفراق والرغبة في الانسحاب، رغم مشاعر الحب التي يكنها كل واحد منهم للآخر، إلا أنهما يتعاملان بكل برودة و جفاف كأنه لم تكن هناك علاقة تجمعهما مع بعض، فحان الوقت لهذه القلوب أن تنسحب من هذه العلاقة التي يملأها الكذب.

إنّ هذا التعبير عن البرودة، والفتور، والانفصال، والانسحاب عند الشاعرة يخلق نوعا من الإيقاع المضطرب، إيقاع الحب البارد، الصدق والكذب، البقاء والانسحاب، فهناك نوع من التناقض الذي يخلق الاضطراب لدى الشاعرة والمتلقي وهذا لأنّ الإيقاع الداخلي هنا ينشأ بالدرجة الأولى من الدلالة التي تحملها القصيدة.

كما يعتبر الحوار وسيلة من وسائل التعبير الدرامي والسردي في الشعر العربي المعاصر وله دور كبير في تفعيل وتيرة الإيقاع الداخلي للقصيدة لأنّ المشهد الذي تتعدد فيه الأصوات يكون أكثر حيوية وتأثيرا لدى المتلقي، يقول عز الدين إسماعيل: "وما دام من شأن هذه الشخوص أن تنطق وتعبر عن ذواتها فليتح لها الشاعر فرصة الكلام والتعبير."[33]، لما لهذا الحوار من دور فعال في خلق إيقاع داخلي مناسب لأحداث القصيدة، فأسلوب الحوار في هذه القصيدة لم يكن مباشرا بأفعال القول"قلت وقال"، إنما يظهر الحوار من خلال سرد الشاعرة لأهم الموضوعات التي تناقشوا وتحدثوا واختلفوا فيها والتي كانت بصوت عال، وكأن هذا الحوار الذي كان بينهما مجسد أمامنا، كما أن الحوار كان واضحا أكثر في المقطع ما قبل الأخير من القصيدة، وتنوع بين الحوار الخارجي و الحوار الداخلي وذلك في قولها:

تسرد علي همومك الواحد تلو الأخر

أفهم أني لم أعد همك الأول

أحدثك عن برنامجي يوما بعد الآخر

تفهم أنك غادرت مفكرتي..

تقول أنك تنام كثيرا

لا أسألك:لماذا؟

أقول أني متعبة كثيرا

لا يستوقفك تعبي..

فالشاعرة بهذا الحوار حاولت كسر رتابة الأحداث التي تراوحت بين الصمت والحديث عن أمور لا علاقة لهما بها، كما أنه ساهم في إبراز وعي العشيقين لخطورة الأمر المقبلين عليه .

ومن هذا نفهم أنّ إيقاع السرد في هذه القصيدة ليس هو بإيقاع الصورة أو الصوت، بل هو إيقاع مختلف تساهم عناصر السرد من حوار وحدث ومكان وزمان وشخصيات في إتمامه وتطوّره، وهو يتجلى أكثر عن طريق فعل القراءة والفهم وهكذا يصبح تحقيقه مرهونا بالدرجة الأولى بقارئه.

وفي الختام يمكننا القول أنّ الإيقاع الداخلي في قصيدة "وجبة حب باردة" هو إيقاع لا يقوم على عنصر واحد بل تتضافر فيه عدة خصائص وعناصر في ظهوره وتجلية أكثر، ومن بين هذه العناصر نجد اللغة ومالها من دور في خلق إيقاع داخلي، فحاولت الشاعرة جاهدة استثمار طاقات اللغة الصوتية والتصويرية للوصول إلى إيقاع خاص مختلف، وبالإضافة إلى اللغة نجد أن القصيدة اتخذت من الحرية خصيصة أساسية في إنتاج إيقاعها، إيقاع يستجيب للتجارب والحياة الجديدة، فللشاعر الحرية في توظيف الإيقاع المناسب وتجربته الشعرية، وهذا ما أكده أنسي الحاج في قوله: " كل شاعر ينطوي عل مجموعة من الإيقاعات بل على بحر من الموسيقى، وأنّه في هذا البحر يختلط الموروث المكتسب باللاشعور والأصل والخام، لتعيد كلها تشكيل موسيقى خاصة تسكن أو تنضج في وجدان الشاعر ويكسب هويته، ولغة الشعر تعبير عن تلك الموسيقى الداخلية التي يمكن أن تكون خاصة بصاحبها. "[34]

وبذلك فإيقاع هذه القصيدة يلائم حالة الشاعرة النفسية والشعورية، كما أنّ للمتلقي دور في تحديد جمالية وشعرية هذا الإيقاع الداخلي، الإيقاع الخفي والغير القابل للإدراك السمعي، الإيقاع النابع في أساسه من داخل النص، يجعل من المتلقي ركنا أساسيا في معادلة هذا الإيقاع، ويبرز دوره أكثر في تفاعله وقراءته ومشاركته في هذا النص.

ومن هنا فإن الإيقاع الداخلي في هذه القصيدة هو إيقاع عائد إلى دور اللغة والشاعر والمتلقي، هذه الثلاثية وحدها ستظل الفيصل في الحكم على وجود هذا النمط الشعري المثير.

6. خاتمة:

وفي الختام يمكننا القول أنّ الإيقاع الداخلي في قصيدة "وجبة حب باردة" هو إيقاع لا يقوم على عنصر واحد بل تتضافر فيه عدة خصائص وعناصر في ظهوره وتجلية أكثر، ومن بين هذه العناصر نجد اللغة ومالها من دور في خلق إيقاع داخلي، فحاولت الشاعرة جاهدة استثمار طاقات اللغة الصوتية والتصويرية للوصول إلى إيقاع خاص مختلف، وبالإضافة إلى اللغة نجد أن القصيدة اتخذت من الحرية خصيصة أساسية في إنتاج إيقاعها، إيقاع يستجيب للتجارب والحياة الجديدة، فللشاعر الحرية في توظيف الإيقاع المناسب وتجربته الشعرية، وهذا ما أكده أنسي الحاج في قوله: " كل شاعر ينطوي عل مجموعة من الإيقاعات بل على بحر من الموسيقى، وأنّه في هذا البحر يختلط الموروث المكتسب باللاشعور والأصل والخام، لتعيد كلها تشكيل موسيقى خاصة تسكن أو تنضج في وجدان الشاعر ويكسب هويته، ولغة الشعر تعبير عن تلك الموسيقى الداخلية التي يمكن أن تكون خاصة بصاحبها. "[35]

وبذلك فإيقاع هذه القصيدة يلائم حالة الشاعرة النفسية والشعورية، كما أنّ للمتلقي دور في تحديد جمالية وشعرية هذا الإيقاع الداخلي، الإيقاع الخفي والغير القابل للإدراك السمعي، الإيقاع النابع في أساسه من داخل النص، يجعل من المتلقي ركنا أساسيا في معادلة هذا الإيقاع، ويبرز دوره أكثر في تفاعله وقراءته ومشاركته في هذا النص.

ومن هنا فإن الإيقاع الداخلي في هذه القصيدة هو إيقاع عائد إلى دور اللغة والشاعر والمتلقي، هذه الثلاثية وحدها ستظل الفيصل في الحكم على وجود هذا النمط الشعري المثير.

الهوامش:

1. مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، إيقاعه الداخلي ووظيفته، ديوان المجموعات الجزائرية الجامعية، 1997، ص 14.
2. أحلام مستغانمي،ديوان أكاذيب سمكة،شبكة روايتي الثقافية،قصيدة وجبة حب باردة.
3. جميل عبد البديع، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص79.
4. فضل صلاح، إنتاج الدلالة، ط1، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1987، ص275.
5. –جان كوهين، بنية اللغة الشعرية،تر:محمد الوالي و محمد العمري،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط1،ص89
6. –رومان جاكسون، قضايا شعرية،تر:محمد الوالي،ومبارك،دار توبقال للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، المغرب،1ط، 1988، ص106.
7. –المرجع نفسه، ص106.
8. –المرجع نفسه، ص108
9. العقاد، اللغة الشاعرة مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية، مكتبة غريب، القاهرة، ص32.
10. عبد الغني مهداوي الإيقاع والبنى النص في الشعر المعاصر، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 2014، ص29.
11. –عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص132.
12. –العلاق فتاح، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 2005، ص184.
13. –عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر، الأردن، 1983، ص55–65.
14. –ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص36.
15. الثابت والمتحول: أدونيس (ج 3)(ص 8 6 1)
16. إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، 1961، ص72–73.
17. –عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، دار الأمة، بيروت، ط1 1980، ص85.
18. –عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع،دراسات النقد الأدبي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،2002 ص324.
19. –عبد القادر الغزالي، قصيدة النثر العربية، الأسس النظرية والبنيات النصية،مطبعة نزيقة،بركان،المغرب،ط2007،1، ص210.
20. –محمد عبيد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين الدلالية والبنية النصية، ص35.
21. –محمد عبيد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص49.
22. –جان كوهن، بنية اللّغة الشعرية، ص98.
23. –المرجع نفسه، ص98.
24. –محمد عبيد صابر، المرجع نفسه، ص50.
25. –محمد عبيد صابر، المرجع نفسه50.
26. –محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي، الرياض، ط1، 2008، ص200.
27. –المرجع نفسه.

28. –محمد بنيس، الشعر العربي الحديث3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1996، ص100.
29. –المرجع نفسه، ص236.
30. –محمد عبيد صابر، قصيدة النثر بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص48.
31. –حاتم الصكر، حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر،دار أزمنة للنشر و التوزيع،عمان،ط 1 ، 2010 ، ص27.
32. –عبد الحميد هيمه، الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1995، ص118.
33. –عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر،قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية،دار العودة،بيروت،ط 3 ، 1981 ، ص297.
34. عز الدين إسماعيل، مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، مجلة فصول تصدر عن الهيئة المصرية للكتاب، العدد الرابع، يونيو 1981، رمضان 1401، ج4، المجلد1، ص 56.
35. عز الدين إسماعيل، مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، مجلة فصول تصدر عن الهيئة المصرية للكتاب، العدد الرابع، يونيو 1981، رمضان 1401، ج4، المجلد1، ص 56.

قائمة المصادر والمراجع:

- أحلام مستغانمي، ديوان أكاذيب سمكة، شبكة روايتي الثقافية، قصيدة وجبة حب باردة.
- –العلاق فتاح، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 2005.
- إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، 1961.
- الثابت والمتحول: أدونيس (ج 3).
- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر:محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1.
- جميل عبد البديع، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية.
- حاتم الصكر، حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، دار أزمنة للنشر و التوزيع، عمان، ط 1، 2010.
- رومان جاكسون، قضايا شعرية، تر:محمد الوالي، ومبارك، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب،1ط، 1988.
- جيدة عبد الحميد، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، دار الأمة، بيروت، ط1 1980.
- هيمه عبد الحميد، الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1995.
- عبد الغني مهداوي الإيقاع والبنى النص في الشعر المعاصر، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 2014.
- عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر، الأردن، 1983.
- عبد القادر الغزالي، قصيدة النثر العربية، الأسس النظرية والبنيات النصية،مطبعة نزيقة، بركان، المغرب، ط1، 2007.
- عبيد محمد صابر، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2001.
- –عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية،دار العودة،بيروت،ط 3 ، 1981.
- عز الدين إسماعيل، مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، مجلة فصول تصدر عن الهيئة المصرية للكتاب، العدد الرابع، يونيو 1981، رمضان 1401.

- عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع،دراسات النقد الأدبي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،2002.
- العقاد، اللغة الشاعرة مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية، مكتبة غريب، القاهرة.
- فضل صلاح، إنتاج الدلالة، ط1، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1987.
- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي، الرياض، ط1، 2008.
- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1996.
- محمد عبيد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية.
- مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، إيقاعه الداخلي ووظيفته، ديوان المجموعات الجزائرية الجامعية، 1997.
- -ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1981.